

TRADUÇÃO DE POESIA LATINA CLÁSSICA: UMA TRADIÇÃO SEMPRE RENOVADA

*Translation of Classic Latin poetry:
an ever renewed tradition*

Raimundo Carvalho*

RESUMO

A partir de uma reflexão sobre o significado do poema, do poeta e do tradutor, o artigo aborda problemas centrais de teoria e história tradutórias. Tal qual o original, a tradução faz parte de uma tradição, de uma série. Pensar a tradução implica também pensar o contexto em que ela se produz e impõe a sua presença. Portanto, é necessário acolher a tradução, não como a sombra de um original de uma língua outrora viva, mas como um artefato capaz de nos facultar o acesso à experiência do poético em si mesmo, captada no fluxo da linguagem, para além das línguas historicamente determinadas.

Palavras-chave: *teoria da tradução, história da tradução, Virgílio.*

* Universidade Federal do Espírito Santo.

ABSTRACT

Through a reflection on the meaning of poem, poet and translator, the paper approaches central problems of the theory and history of translation. Like the original text, the translation takes part of a tradition, of a series. Thinking about translation also implies thinking about the context in which it occurs and imposes its presence. Therefore, one needs to accept translation, not like a shadow of an original text expressing an erstwhile living language, but as an artifact that is able to provide us with the access to the experience of poetry itself, captured in the flow of language, beyond the historically determined languages.

Keywords: *theory of translation, history of translation, Virgil.*

Paul Valéry, em ensaio introdutório à sua tradução das *Bucólicas* de Virgílio, referindo-se à prática de tradução de poesia em forma de prosa, diz que “se põe em prosa, como se dentro de um ataúde” (VALÉRY, 1957, p. 210.). É que para ele as obras de poesia, reduzidas ao seu conteúdo significativo, não existem mais literariamente, uma vez rompidos os laços com a substância sonora que as sustenta. O poeta chega a duvidar da qualidade poética de uma obra em verso que sobrevive à sua colocação em prosa, pois, para ele, “um poema deve criar a ilusão de uma composição indissolúvel de som e sentido, ainda que não exista uma relação racional entre estes constituintes da linguagem” (VALÉRY, 1957, p. 210).

Criticando o processo de deslitteratização das traduções que reduzem o texto a uma mera informação sobre o conteúdo da obra, Henri Meschonnic se utiliza da metáfora do barqueiro para caracterizar o tradutor informacionista. Tal como Caronte, “ele faz atravessar os mortos, os que perderam a memória” (MESCHONNIC, 2010, p. XXV). E aqui entenda-se *memória* como fluxo, ritmo, música, todo um substrato inconsciente, no qual se encontram envolvida a voz que performa as palavras, os gestos e as ações descritos no poema, e que, numa tradução em prosa ordinária, não encontra guarida.

Bem, não se trata, creio, de promover uma condenação cabal de prática consolidada entre os estudiosos de poesia clássica, com suas edições críticas do original e seguidas de uma tradução bem cuidada, mas que

atende somente às exigências de uma leitura do conteúdo (*inessencial*, diria Benjamin) das obras. Nem se trata de colocar em campos opostos o estudioso aplicado, mas sem os dotes necessários para enfrentar as questões propriamente poéticas do texto, e o poeta-tradutor, atento à sua fisicalidade. Ao primeiro cabe enquadrar a sua prática nos limites da ambição de sua ciência interpretativa, sem promover nenhum tipo de veto à experimentação criativa; ao segundo, não menosprezando o esforçado labor do especialista, cabe recriar a dimensão poética do texto, pois só a partir deste redimensionamento o texto poético se torna de verdade um texto com textura, vivo, orgânico.

Como professor de língua e literatura latinas e praticante da poesia, tento unir as duas dimensões do gesto tradutório, sem, no entanto, buscar qualquer tipo de acomodação que me deixe no meio do caminho, numa espécie de terra de ninguém. Para mim, a experiência da tradução me põe de chofre no terreno da invenção e da audácia. Audácia e invenção que são frutos da pesquisa e da comparação com outras traduções e leituras críticas. Já ouvi de colegas a queixa de que, apesar de admirarem as traduções poéticas de poesia clássica, não se sentiam à vontade para usá-las em sala de aula, uma vez que elas jamais correspondiam exatamente e em minúcias ao original.

Penso que, à parte o preconceito de achar que as traduções são sempre imperfeitas, há, na base dessa atitude, a ideia de tradução como decalque do original, ideia essa difundida pelo senso comum e até mesmo por alguns bons tradutores. A estes colegas digo: a tradução não existe para tomar o lugar do original. Este deve ser continuamente estudado e lido no processo de aprendizagem das línguas, das literaturas e das culturas clássicas. Por outro lado, a tradução poética só pode ser bem apreciada criticamente em sala de aula, se se levar em conta a sua autonomia. Uma leitura comparativa do original e da tradução, que não se degenere numa espécie de Fla-Flu em que a tradução sempre perde, é um caminho possível para desvelar procedimentos, técnicas e virtualidades poéticas dos dois textos.

Tal qual o original, a tradução faz parte de uma tradição, de uma série. Nesse sentido, pensar a tradução implica também pensar o contexto em que ela se produz e impõe a sua presença. Portanto, é necessário acolher a tradução, não como a sombra de um original de uma língua outrora viva, mas como um artefato capaz de nos facultar o acesso à experiência do poético em si mesmo, captada no fluxo da linguagem, para além das línguas historicamente determinadas. Se existe algo em que se pode perceber, apesar de todas as diferenças, a continuidade permanente do fenômeno poético, esse algo é revelado pela tradução poética, quando esta resulta de uma experiência autêntica com a linguagem.

Como o herói Eneias, que desce ao mundo subterrâneo para se encontrar com a sombra do pai, o tradutor é esse ser errante que, mantendo-

-se vivo, ousa adentrar o espaço da morte, e de lá sai mais vivo do que antes, porque sai fortalecido pelo contato com esse outro mundo de aparência espectral. No reino das sombras, o tradutor, guiado por uma intuição sibilina e portando o ramo dourado, vai abrindo caminho, por entre monstros e condenados a castigos eternos, até chegar ao palácio de Prosérpina, deusa infernal, primaveril, de duplo e dubio estatuto. É ali, no coração das trevas, que brilha mais intensamente o ramo de ouro. A tradução, mais do que um simulacro ou um espectro do original, aspira a ser a própria viagem a esse vale de sombras, lágrimas e luz.

Nesta curta, mas intensa, viagem, valeu-me a sombra de um guia: o velho e bom maranhense Manuel Odorico Mendes, mestre vilipendiado por historiadores naturalistas da literatura brasileira, mas resgatado da poeira do limbo e dos sebos por poetas de vanguarda. (Porém, o que são as Histórias da literatura, senão vastos cemitérios de nomes obscuros?) Não bastasse a engenhosidade das soluções poéticas de Odorico, as notas e comentários que acompanham as suas traduções revelam um apurado estudo e segura orientação artística. A nota aos versos 179-189, do Livro VI de sua tradução da *Eneida*, me chamou, particularmente, a atenção. Vejamo-la:

Censura Bondi a Annibal Caro o descarnado da passagem correspondente; Caro não cahe tanto nesse defeito como pareceu ao seu emulo. Este, para talvez justificar a sua usual prolixidade, opina que o estylo do outro he em demasia rapido e conciso, proprio do lyrico e não do epico. Que a epopéa peça um tom majestoso e gravidade, he incontestavel; mas a concisão, necessaria em todos os generos, casa com essa majestade e compasso. Para se isto conseguir, não he forçoso prodigar palavras e periphrases: cumpre escolher os vocabulos, medir bem os periodos, as pausas do verso, estudar mesmo o effeito da combinação das syllabas e letras, dos accentos e consonancias. Pode um periodo ser curto e proprio do epico; para nada presta uma versalhada interminavel. Bondi confundiu a concisão com a seccura. E postoque Virgilio seja compassado e magnifico, não raro toma o tom da elegia e da ode, como observa Mr. Patin, douto professor da Faculdade de letras de Paris; eu accrescento que o da pastoral. Esta variedade he mais um dos encantos do poema, e deve imital-a o traductor. — Sem embargo de ser Bondi fiel e de evitar alguns dos defeitos do predecessor, a este dou a preferencia (MENDES, 1858, p. 504).

Ressaltam-se nesta simples nota tantas lições de poéticas. A primeira delas é a da tradução como ato crítico: crítica do original e crítica de outras traduções. O poeta-tradutor, no confronto entre dois tradutores italianos de Virgílio, toma o partido da concisão contra a prolixidade e da recriação da variedade de tons e ritmos contra a monótona fidelidade restrita ao sentido. Ressalta-se, ainda, a lista de procedimentos técnicos para se atingir o efeito

poético desejado, que, comparados aos propostos por Valéry e Meschonnic, dentre outros, revelam grande acerto e atualidade.

A despeito de já haver uma significativa atenção ao nome de Odorico como tradutor de poesia clássica, ainda está por fazer um estudo sério e abrangente de seu pensamento crítico sobre a tradução, expresso em numerosas notas e comentários aos textos por ele traduzidos. Tal estudo há de revelar o quanto Odorico estava antenado com as concepções mais avançadas de seu tempo e quanto elas tinham de antecipatórias de tudo aquilo que hoje consideramos moderno e atual na reflexão sobre a tradução poética. Como pensador nativo da tradução, não posso deixar de me incomodar com a prática tão comum nossa, de buscar na França, na Alemanha, ou onde quer que seja, desde que no estrangeiro, aquilo de que já dispomos aqui à farta. O debate internacional das ideias é válido, mas não precisamos fazê-lo de mãos vazias, pelo menos, no campo da teoria da tradução.

Antes de mais nada, é preciso reconhecer que um poema, exceto certas experimentações extremadas da vanguarda, é feito de palavras. Ela, a palavra, é o seu material básico, a sua matéria visível e é dela que o poeta extrai a sua substância mais íntima. Ao falar da palavra, eu tive de trazer à baila a figura do poeta. É que a palavra, em estado de dicionário, é uma abstração, uma afetação sem afeto. Está ali alinhada num repertório sem vida, à espera do contato vivificante da experiência humana. Alguém poderia objetar dizendo que no dicionário a palavra é já um ato, uma pura nomeação. Mas só muito abstratamente poderíamos aceitar tal colocação, pois falta-lhe hálito, sopro, respiração, pulsação, pois nomear pressupõe, desde sempre, interlocução, acordos.

O poeta é um técnico da linguagem, mas diferentemente de outros técnicos da linguagem, o seu aprendizado não inclui apenas um saber técnico sobre ela, pois ele aspira a revelar o mundo através da linguagem e a modificar a própria linguagem para que novos aspectos do mundo sejam revelados através dela. Como dizíamos, a palavra dicionarizada é um conceito, uma abstração, uma definição. É um signo arbitrário, uma convenção. A palavra poética, ao contrário, é um signo motivado e pertence a uma cadeia de outros signos igualmente motivados. Contrariando a equação saussuriana que define o signo linguístico como a junção de um significante, isto é, uma imagem acústica, e um significado arbitrário, imagem mental, o poeta, no poema, insufla o signo de motivação, fazendo com que o sentido necessariamente se produza nos interstícios do tecido sonoro que o poema projeta no ar através da voz que o performa.

É, portanto, nestes interstícios que o poema, enquanto forma artística, apresenta o mistério e o milagre da poesia. Mistério por quê? Milagre por quê? Mistério e milagre porque, ainda que obedeça a uma rigorosa

lógica da linguagem mais chã, o poema apresenta camadas de linguagem que subvertem o sentido usual das palavras e a lógica mais corriqueira. Um poema verdadeiramente forte tira o leitor do chão e o transporta para além ou para o aquém da linguagem, para uma espécie de zona de silêncios e ruídos indistintos.

Desta zona de silêncios e ruídos indistintos, deste além ou aquém da linguagem, nascem os poemas que ora deleitam e arrebatam o leitor. Num dia qualquer, movido não sei por que ritmo ou por simples reflexo de folhas tremeluzindo num pântano, surgiu na mente do poeta as primeiras imagens de um poema possível. O poeta, esse pensador desprovido de sistema, acolhe essas primeiras imagens ainda sem saber-lhe o preciso sentido, mas sentindo apenas o bafejo da Musa que se aproxima. Quem é esse ser etéreo, a Musa? Uma mulher, um anjo, uma demônia? Um ser abstrato ou realíssimo? Uma dor de dente incontornável? A revolução? A Musa não se deixa surpreender, mas surpreende. Uma palpitação, suores, uma excitação, antecede a toda escrita, até que o poeta tome as rédeas do poema. E o poema é fruto de toda essa excitação anterior, mas o é, sobretudo, dessa vontade íntima que do poeta se apodera. Ele, embalado pelo ritmo soprado por um vento calmo ou violento, vai juntando as palavras comuns de sua tribo, transfiguradas pela sintaxe ordinária ou não das frases e o poema inteiro ou em parte se apresenta.

Depois do *big bang*, vem a lima do artífice, o trabalho humano e paciente do poeta. Expulso do paraíso, mas carregado de saudade edênica, o poeta trabalha o seu poema com a humildade do ferreiro, que mesmo ciente da eficácia do pacto, sabe que deve forjar no fogo as suas armas e ferramentas. Mesmo o mais arrebatado poeta tem a consciência de que nem tudo é poesia no poema. A poesia está além e aquém do poema e transpassa-o como uma leve lâmina, deixando nele sua marca, como pegadas na areia que o vento logo desmancha. O poema é um signo, um avatar da poesia.

Disse que o poema é um signo, mas não um signo qualquer. O signo normalmente representa algo ausente. O poema, ao contrário, é pura e paradoxal presença da inapreensível poesia. Ela nele se contém para dele se libertar na voz do *performer* que o projeta no ar, na mente do leitor que escrutina o poema. Certos estados de alma como a melancolia, o transe místico ou arroubos revolucionários são grandes potencializadores de poesia, mas nada como uma inteligência claríssima despida de toda gama sentimental para fazer com que o poema cumpra em nós a sua destinação.

E qual é a destinação do poema? Na qualidade de signo e de avatar da poesia, o poema solicita a sua tradução, já que a poesia é uma realidade infra e supra linguística. O poema se dá na língua, mas a substância imate-

rial que dele se desprende anseia por se materializar em outros suportes, em outras línguas. A tradução é o processo usual de toda comunicação humana. O signo linguístico se dispõe como um processo contínuo de tradução em novos signos. Ou seja, o processo contínuo de semiose é o modo mesmo de funcionamento do signo. Quando falamos nos traduzimos para o outro e o outro nos traduz para si mesmo. O poema, como signo da poesia, só potencializa esse processo genuinamente humano. Daí que, por mais hermético que seja (e por isso mesmo), todo poema coloca uma questão fundamental: a de sua traduzibilidade. Como um ser de linguagem, como um ser na linguagem, linguagem que deixa de ser linguagem, quando deixa de ser fluxo, o poema é uma pergunta, um enigma que não quer calar, mesmo quando feito quase todo de silêncios e pausas.

O tradutor é poeta ao avesso. Ele parte de um poema para outro poema. Uns dirão que ele é um verdadeiro plagiário, um técnico frio e insolente; no máximo, um versejador hábil de matéria alheia. Vivendo num mundo desabitado de musas, o tradutor é o símbolo do poeta moderno, o poeta sem aura. Ele só pode contar com a sua inteligência, paciência e habilidade no trato com as palavras. Cavalo de Exu, ele se posta na encruzilhada das línguas, e sabe que, depois do transe tradutório, ele voltará a ser o ser invisível de sempre, o renegado que ousou desafiar os tabus da tribo. E que tabus são esses? O primeiro deles é o mito da originalidade romântica do gênio, uma invenção que não se sustenta ao menor exame dos gêneros literários e retóricos. Não que falte originalidade aos poetas fortes, mas eles são originais e fortes porque souberam lidar conscientemente com o material herdado da tradição, superando aqueles que os antecederam. O segundo tabu diz respeito ao temor que provocam as grandes obras, logo elas que merecem e urgem ser traduzidas. Entre nós ainda se ouve dizer que tal palavra do alemão não tem correspondente em português e que conseqüentemente qualquer tradução dessa língua seria, quando muito, imperfeita, para não dizer impossível. Porém, dentre os tabus mais divulgados está aquele da origem divina da poesia. A tradução, por mais bela e exata e por mais inspirada que seja, soa como uma bofetada no rosto da Musa. Uma blasfêmia. A tradução revela o lado humano do trabalho poético. O poema é uma estrutura, um organismo que põe a linguagem em movimento e o tradutor é o *deus ex machina* que vai fazê-la girar de dentro em moto perpétuo.

No entanto, neste processo de quebra e superação de tabus, o tradutor não está a salvo das forças do inconsciente, nem do influxo da inspiração da alma e das pulsões do corpo. Na tradução acontece uma espécie de exorcismo que expurga as forças paralisantes do espírito e da mente, como se um fanático inimigo interno esbravejasse: sai desse *corpus* que não lhe

pertence! A tradução não é trabalho frio, monótono e cerebral. Ela envolve o corpo inteiro do tradutor. Comparo, portanto, o trabalho da tradução a uma catábase, a uma descida ao mundo dos mortos.

Para ilustrar essa viagem subterrânea, apresento agora a tradução de alguns excertos do Canto VI da *Eneida* de Virgílio, justamente os que falam da busca do Ramo de Ouro que permitirá ao herói Eneias adentrar as portas do mundo subterrâneo, habitado pelas sombras dos mortos. Lá ele pretende encontrar-se com a sombra de seu pai Anquises, que lhe revelará o futuro glorioso de Roma. O canto VI começa com a chegada do herói em Cumas, onde ele vai se consultar com a Sibila, a sacerdotisa de Apolo, que o insta a sepultar o companheiro morto, Miseno, e a procurar o ramo de ouro, na verdade, um ramo de visco, uma planta parasita de cor amarelada, que nasce no tronco da azinheira. Como é vedado aos vivos adentrarem o reino dos mortos, ele terá de levar o ramo de ouro como presente à deusa Prosérpina. Esse primeiro trecho faz parte de longa fala da Sibila dirigida a Eneias:

Latet arbore opaca
Aureus et foliis et lento uimine ramus,
Junoni infernae dictus sacer; hunc tegit omnis
Lucus et obscuris claudunt conuallibus umbrae.
Sed non ante datur telluris operta subire, 140
Auricomos quam qui decerpserit arbore fetus.
Hoc sibi pulchra suum ferri Proserpina munus
Instituit. Primo auulso, non deficit alter
Aureus et similis frondescit uirga metallo.
Ergo alte uestiga oculis et rite repertum 145
Carpe manu; namque ipse uolens facilis sequetur,
Si te fata uocant; aliter, non uiribus ullis
Vincere nec duro poteris conuellere ferro.

Esconde-se em árvore opaca,
 Áureo, entre as folhas e o flexível vime, um ramo,
 Sacro a Juno infernal; recobre-o todo um bosque
 E, em vale obscuro, enclausuram-no as sombras.
 Mas não é dado entrar nas entranhas telúricas 140
 Té que se colha da árvore aurícomo feto.
 Esse dom ser-lhe oferto, a preclara Prosérpina

Instituiu. Cortado um, não lhe falta outro
 Áureo, e o talo floresce símile ao metal.
 Ergue os olhos e, ao vê-lo no alto, em ritual 145
 Com a mão, colhe-o; pois, fácil, ele cederá,
 Se os fados te convocam; se não, força alguma
 Poderá arrancá-lo, nem com duro ferro.

Procurei realçar na minha tradução alguns aspectos sonoros e imagéticos do original. Há aqui um verdadeiro jogo de luz e sombra. O verso inicial termina com a palavra *opaca* que significa sombria, espessa e que traduzi na mesma posição por idêntico vocábulo; o verso seguinte começa com *aureus* que traduzi por áureo também na mesma posição reproduzindo uma espécie de *enjambement* visual. Nem sempre é possível ou mesmo desejável manter a mesma ordem das palavras do original em português. Mas aqui consegui um pequeno milagre de fazer a nossa língua soar como a latina, a ponto de, através do hipérbato, fazer com que a expressão “áureo ramo” dominasse toda a extensão do segundo verso, como se ele, o ramo, estivesse entrelaçado aos galhos da árvore principal. No verso 139, a predominância da vogal *u* com a menor alternância de vogais claras *i* e *a* dá um tom sombrio ao verso¹; o contrário se dá, por exemplo no verso 144 em que predominam as vogais claras. Em ambas as passagens consegui efeito semelhante em português, sendo que nesta última redobrei a atenção ao jogo sonoro também com a consoante *t* que aparece três vezes no original e duas na minha tradução. O verso 145 de minha tradução, atendendo à sugestão sonora da conjunção latina *ergo* (“logo”, em português), começa com o imperativo “ergue”, sendo que a expressão “ergue os olhos” traduz sem trair o contexto e sentido da expressão *uestiga oculis*. Em Virgílio, a distribuição das sílabas e dos fonemas no verso, mais do que imitar os sons da natureza, atende ao princípio estrutural do canto: o poema é modulação, música pura, ainda que conte uma história ou apresente uma imagem visual.

Passemos ao segundo excerto:

“Si nunc se nobis ille aureus arbore ramus
Ostendat nemore in tanto! 187

1 *Lucus*, em posição inicial no verso, contrasta com *umbræ*, em posição final, etimologicamente provém de *luceo*, de *lux*, segundo Varrão, e significa bosque, bosque sagrado, clareira (cf. ERNOUT et MEILLET, 2001, p. 368).

Vix ea fatus erat, geminae cum forte columbae 190
Ipsa sub ora uiri caelo uenere uolantes
Et uiridi sedere solo. Tum maximus heros
Maternas agnouit aues laetusque precatur:
“Este duces, o, si qua uia est, cursumque per auras
Dirigite in lucos, ubi pinguem diues opacat 195
Ramus humum!”

Que agora áureo em árvore apareça o ramo, 187
 Nesse tão grande bosque!”

Dito isso, como por acaso, duas pombas 190
 Varam o céu voando diante do varão
 E em verde solo saltam. Então o herói máximo
 Maternas aves reconhece e alegre roga:
 “Guiai-me, oh!, se há algum caminho pelos ares,
 Rumo à clareira, onde o divo ramo ensombra 195
 O pingue húmus!”

Eneias se encontra no meio de um denso bosque, cortando lenha para alimentar a pira de Miseno, o companheiro insepulto. Os versos 187-8 expressam o ardente desejo do herói de encontrar o ramo de ouro. Procurei, na tradução, reproduzir o efeito de entrelaçamento da sintaxe, através do uso do hipérbato, que enriquece de visualidade a imagem proposta. Atentei-me para o efeito de claro-escuro na disposição da vogal *i* como índice de luminosidade e da vogal *u* indiciando a obscuridade do bosque. No original latino, a clareza é mais aguda, sendo que, na minha tradução, ela se amaina sem se extinguir na prosódia do *e* final reduzido que se pronuncia como *i*. Nos versos 190-2, em minha tradução, as sequências aliteradas *dcpcdp*, *vvddv/v* e *ss* respondem à sugestões sonoras do original, que desenham no ar o rápido voo das pombas e o seu pouso no chão. O fragmento termina com a prece do herói às aves dedicadas à sua mãe Vênus, também cheias de sugestiva sonoridade e apelo visual. Atentando para o sentido etimológico de *lucos*, preferi traduzi-lo por “clareira” e não por “bosque” como anteriormente fizera; além disso, traduzi *diues* por “divo”, e não por rico, como seria esperado, por afinidade de som e também embasado em sugestão etimológica de Varrão, que faz o adjetivo derivar de *diuus* (Cf. ERNOUT e MEILLET, 2001, p 177). Procurei traduzir o adjetivo *pinguem* pelo pouco usual “pingue” em português para manter a intacta a imagem do solo viscoso em razão da ação da resina que pinga da planta parasita. Passemos ao terceiro e último excerto:

*Inde ubi uenere ad fauces graueolentis Auerni,
Tollunt se celeres liquidumque per aera lapsae
Sedibus optatis gemina super arbore sidunt,
Discolor unde auri per ramos aura refulsit.
Quale solet siluis brumali frigore uiscum 205
Fronde uirere noua, quod non sua seminat arbos,
Et croceo fetu teretes circumdare truncos:
Talis erat species auri frondentis opaca
Illice, sic leni crepitabat bractea uento.
Corripit Aeneas extemplo audiusque refringit 210
Cunctantem et uatis portat sub tecta Sibyllae.*

Quando chegam às fauces do fétido Averno,
Erguem-se céleres e, em líquido ar planando,
pousam na gêmea árvore, em visado alvo.
Discolor onda de ouro entre os ramos refulge,
Qual, em bruma invernal na selva, sói o visco 205
Vicejar com folhagem nova, em copa alheia,
E cróceo feto em tronco roliço espalhar:
Tal é a vista do ouro frondente em opaco
Azinho, assim crepita ao vento leve o pêndulo.
Logo o recolhe Eneias, ávido cortando-o 210
Com esforço, e o leva ao templo da Sibila.

Como vimos, neste último fragmento, Eneias encontra o ramo de ouro e o leva à morada da Sibila. Na tradução, procedi da mesma forma que nos demais excertos, procurando ressaltar os valores sonoros e visuais na escolha das palavras e dos torneios verbais. Em poesia, o sentido das palavras se produz muito além da sua definição dicionarizada. Na hora de traduzir uma palavra, um sintagma, um verso inteiro ou uma sequência de versos, é preciso levar em conta, na seleção vocabular, os elementos sonoros e plásticos de que se compõe a imagem do poema. É preciso também uma atenção cerrada à disposição das palavras no verso. Em poesia, a fidelidade à imagem é mais desejável do que a estrita observância ao sentido dicionarizado dos termos isolados. Vejamos, por exemplo, dentre tantos, o verso 204 em que traduzi *aura* por “onda” em vez de “brilho”, ou “aura” mesmo, e manteve o similar vernáculo de *discolor* na tentação de imitar a pura sonoridade do verso latino. Atente-se também para os versos 208-9, em que Virgílio não apenas apresenta o ramo de ouro no meio da folhagem da árvore hospedeira, mas o faz sobressair da espessura da copa e, através de intrincada teia so-

nora de consoantes e vogais, mimetiza o estalo metálico da lâmina de ouro ao sabor do vento. Tentei compensar a extrema doçura de nossa língua que não possui consoantes finais mudas como o *t* latino, com a reiteração das consoantes *p* e *t* para ecoar os jogos sonoros virgilianos. Porém, a tradução não pode aspirar a ser um decalque do original. Ela é uma resposta entre tantas possíveis ao enigma proposto pelo poema, constituindo-se num novo poema e, portanto, num enigma renovado.

Que o leitor/ouvinte desta pequena viagem que fiz ao mundo dos mortos, possa enxergar aí também a sombra de Odorico. Não o imitei no metro, porque não pretendi odoricizar, nem camonizar o meu Virgílio. Odorico me encorajou no trabalho da linguagem, na atenção ao ritmo, na ordenação das palavras e no torneio das vozes e ações performadas no poema. É aos manes de Odorico que dedico estas pompas fúnebres.

REFERÊNCIAS

ERNOUT, Alfred et MEILLET, Antoine. *Dictionnaire étimologique de la langue latine*. Paris: Klincksieck, 2001.

FIRMINO, Nicolau. *A Eneida de Vergílio: versão portuguesa*. São Paulo: Lusitana, 1941.

MENDES, Odorico. *Virgílio brasileiro*. Paris: Remquet, 1858.

VERGÍLIO. *Eneida*. Tradução, comentários e notas de Tassilo Orfeu Spalding. São Paulo: Cultrix, 1981.

VIRGILE. *Oeuvres*. Introdução e notas de F. Plessis et P. Lejay. Paris: Hachette, 1918.

VIRGÍLIO. *Eneida*. Tradução de José Vitorino Barreto Feio e José Maria da Costa e Silva. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

VIRGÍLIO. *Eneida*. Tradução e notas de David Jardim Junior. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, s/data.

Submetido em: 11/02/2014

Aceito em: 24/04/2014